



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas**

Arthur Antônio Romão

**Hibridismo de linguagens cênicas: o encontro entre teatro e
cinema na composição visual do filme-espetáculo
“O Ouro, o Ladrão e sua Família”**

Brasília, 2017



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas**

Arthur Antônio Romão

**Hibridismo de linguagens cênicas: o encontro entre teatro e
cinema na composição visual do filme-espetáculo
“O Ouro, o Ladrão e sua Família”**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientado pelo Professor Doutor Cesar Lignelli.

Brasília, 2017

Hibridismo de linguagens cênicas: o encontro entre teatro e cinema na composição visual do filme-espetáculo “O Ouro, o Ladrão e sua Família”

Trabalho de conclusão de curso do estudante Arthur Antônio Romão, apresentado para obtenção do grau de bacharel em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas.

Defendido e aprovado em _____ de 2017, com a nota final igual a _____ sob a orientação do Profº Drº César Lignelli.

Profº Drº César Lignelli
CEN/IdA/UnB

Profª Drª Leo Sykes Libâneo
CEN/IdA/UnB

Profª Drª Alice Stefânia Curi
CEN/IdA/UnB

Brasília, _____ de 2017.

Agradecimentos

Primeiramente Fora Temer!

Antes de tudo friso a impossibilidade de incluir todos os nomes que gostaria de colocar neste espaço onde agradeço. Tenho a impressão de que meu corpo é muito aberto a se afetar, e é justamente esse conglomerado de 22 anos sendo afetado por pessoas, espetáculos, filmes, pinturas, músicas, caminhos e escolhas que compõem meu eu.

Sendo assim, me desculpem aqueles que não aparecem abaixo, mas que sabem que tiveram relevância na formação da pessoa que escreve este texto.

Começo pelos meus pais, claro! Selma Maria Pereira e Lourival Romão da Silva, as duas pessoas mais absolutamente incríveis que conheço neste mundo. Agradeço pela criação, pelas valiosas lições e pelo meticuloso cuidado em traçar caminhos de vida que pudessem possibilitar que eu e meus irmãos fôssemos os primeiros da nossa família a conseguirmos ingressar em uma universidade pública. Muito obrigado!

Sigo então para os tais irmãos, a mais velha primeiro: Lays Caroline Silva, pedagoga e atual mestranda me ensina diariamente a ser forte e a manter a fé de que um dia o mundo há de melhorar. Admiro infinitamente o seu trabalho com educação infantil, e me espelho em você quando perco as esperanças na humanidade.

Alexandre Antônio Romão, que começou agora a desbravar a vida adulta e não tem se deixado abalar com a quantidade de novos obstáculos que tem encontrado. Você é persistência e descontração, e ilumina meu peito com piadas absolutamente toscas quando as engrenagens da minha cabeça começam a enferrujar com tristeza.

Não posso deixar de fora também aquele que é meu amigo há dez anos, Willian Garcia Santos. Não importa a distância ou a recorrência em nossos contatos, você foi parte de tudo de mais intenso que até hoje vivi, e por isso muito obrigado.

A Lola Portela e Anna Salles, por serem meus dois braços direitos quando se trata das inúmeras crises existenciais que tenho como ator, como artista. Às quartas usarei rosa para sempre!

Flávia Moreira, minha ‘patense’ favorita por ter sido das poucas que, junto comigo, desafio as escolhas de vida que tínhamos, buscando alcançar mais longe, se arriscando e moldando seu próprio destino.

Agradeço também ao Fundo de Apoio A Amigos Em Localizações Espalhadas – FAALE, obrigado a todos e todas, por me lembrarem o quanto Patos de Minas continua presente em mim, e como conseguimos alcançar o mundo com força de vontade, um café e um pão de queijo.

Bruno e Gabriela Fernandes de Matos, por serem dois primos que acompanharam toda a minha infância como cúmplices ‘de crimes’, e que hoje em dia continuam na mesma função, só que já adultos e igualmente geniais e companheiros.

Também a Luiz Henrique de Oliveira Vieira, uma pessoa de coração tão puro e intenções tão boas que se eu pudesse manteria você em um potinho pra nunca se machucar. Obrigado por ser uma presença tão constante em minha vida.

A Lucas Lara, por mais que na data de hoje não estejamos bem, saiba que você foi parte importante de tudo aquilo que hoje penso, e me orgulho muito de ter a marca da sua presença em minha vida.

Um muito obrigado à Diretoria de Esporte, Arte e Cultura e toda sua equipe, por me proporcionarem cotidianos insanos que preenchem minha alma com alegria. Especialmente à Lorranny Castro, por ser a lésbica futurista que a gente mais respeita, e todos os cafés que juntos tomamos diariamente tramando possíveis alternativas para melhorar o mundo.

É infinito o meu amor pelos amigos e amigas com os quais dividi o palco neste processo de montagem, Luciana Marinho, Cíntia Portella, Lola Portela, Bianca Ludgero, Bruno Barbato Bloch, Iury Persan, Ramon Lima, Marina Olivier e Ricardo Holanda, obrigado pelos sermões, obrigado pela criatividade, obrigado pela companhia, eu não mudaria nenhum dia da trajetória que juntos percorremos.

A meu orientador e companheiro desta longa jornada de escrita monográfica César Lignelli, meu muito obrigado por todos os encontros que tivemos e por me guiar em meio a um tortuoso caminho que por muito tempo me aterrorizou, mas que hoje me empolga e me faz querer mais!

Obrigado também à Leo Sykes, tanto pelo trabalho como diretora-orientadora do meu processo de diplomação, quanto pela disponibilidade em ser parte da minha banca de trabalho de conclusão de curso. Dona de personalidade forte, Leo me cativou fundo com sua imensa paixão pela arte da cena. Sou outro hoje, e muito disso por ti.

A minha inspiração diária Alice Stefânia, por se dispor a compor minha banca e principalmente por me ajudar a descascar preconceitos e comportamentos tóxicos que eu um dia perpetuei. Alice não me ensinou apenas teatro, mas também empatia, carinho, respeito. Desde que tive o imenso prazer de ser seu aluno sou mais leve, mais feliz, e principalmente mais cuidadoso com aquilo que pode ferir o outro.

Agradeço a todos e todas com quem um dia pude aprender mais sobre teatro, sendo alguns: Fernando Villar, Márcia Duarte, Bidô Galvão, Hugo Rodas, Rita de Almeida Castro, Cecília de Almeida Borges, dentre tantos outros e outras.

Obrigado também a você Valdir da Cruz Silva, por aguentar todas as minhas incessantes ligações e respondê-las sempre com bastante carinho guiando-me nesta selva chamada ‘último semestre’.

Encerro estes agradecimentos então com minha amada e falecida avó, Clarimunda Pereira. Obrigado por tudo, absolutamente tudo. Cada segundo que pude desfrutar em vida ao seu lado foi precioso para mim, e eu daria tudo por mais alguns. Você foi exemplo de força e de luta contra um sistema social que fez de tudo para te derrubar, sou muito grato por tudo aquilo que me ensinou e me mostrou da vida, e espero que onde quer que esteja, nos encontremos novamente um dia para fumarmos mais um cigarro juntos.

Índice de imagens

Imagem 1 - Honestino polindo os talheres, O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	20
Imagem 2 - Charlie Chaplin, Em Busca do Ouro, 1925 - fotografia por Roland Totheroh.....	21
Imagem 3 - Colagem da cena do telhado, O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	23
Imagem 4 - Colagem de panorâmicas do set de Dogville, Dogville, 2003 - fotografia por Anthony Dod Mantle, direção de Lars Von Trier.....	29
Imagem 5 - Colagem de ambientes do filme O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	30
Imagem 6 - Colagem do sonho do pai, O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	34
Imagem 7 - Cena do Olho, O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	38
Imagem 8 - Cena da Abertura do Baú, O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	38
Imagem 9 - Planos médios da cena dos talheres, O Ouro, o Ladrão e sua Família, 2016 - fotografia por Bruno Corte Real.....	40

Sumário

Resumo	9
Introdução	10
Capítulo 1 - De onde partimos: cinema.	15
1.1 - Cinematógrafo; captação de imagens e o que se ouve num cinema mudo?.....	15
1.2 - Charlie Chaplin; Carlitos; palhaço-herói; a criação do personagem cinematográfico.	18
1.3 - Brincando com a criação cênica perante a câmera.	21
Capítulo 2 – O encontro das linguagens como caminho para a criação de visualidade do filme-espetáculo.....	26
2.1 - Cinema-teatral; teatro cinematográfico; misé en scène.	26
2.2 - Espaço fílmico como composição de quadro cênico.....	28
2.3 - A criação coletiva como força motor na construção da visualidade de um espetáculo.	32
Capítulo 3 - O treinamento de ator: flexibilidade e versatilidade para atuar em diferentes linguagens.....	36
3.1 - A jornada do trabalho de ator no cinema.....	36
3.2 - Os artifícios e recursos do ator numa montagem.	41
3.3 - Hibridismo de linguagens como linguagem de atuação.	43
Considerações Finais	46
Referências Bibliográficas	49
Referências Visuais.....	50

Resumo

Esta monografia se propõe a descrever e problematizar a criação prática do filme-espetáculo *O Ouro, o Ladrão e sua Família*, resultado de diplomação da turma de bacharel em Interpretação Teatral do primeiro semestre de 2016, Departamento de Artes Cênicas – Instituto de Artes – Universidade de Brasília. Partindo de montagem orientada por Leo Sykes Libâneo, este texto traz uma reflexão correlacionando a prática de se criar um espetáculo híbrido, o qual combina as linguagens teatral e cinematográfica, com um breve panorama histórico da linguagem cinematográfica, suas técnicas e como isso foi utilizado processo de criação cênica.

Como resultado final foi apresentado um filme mudo, com sonorização performada ao vivo, do qual me proponho a discorrer num recorte sobre a composição da visualidade deste espetáculo. Dialogo sobre as escolhas estéticas, tanto as de encenação quanto as de atuação, e as influências históricas e teóricas que ajudaram a compor o filme-espetáculo.

Palavras-chave: cinema mudo; teatro; hibridismo; *misé-en-scène*; ator.

Introdução

Teatro e cinema; palco e tela; plateia e câmera; espectador e tele-espectador.

Vivemos o hoje, que se reflete no ontem e se projeta no amanhã. Uma era na qual temos o privilégio de podermos olhar para o passado e recriá-lo, resignificá-lo, nos colocando de frente com um futuro que chega a cada segundo mais rápido em meio ao atual contexto de conexão global e digital. Temos acesso às produções e inovações artísticas de outros países com mais praticidade e agilidade através da internet, mesclamos nossas criações artesanais com as ferramentas tecnológicas e os novos recursos multimídia que passam a surgir.

Este momento de não apenas criação, mas também recriação artística nos permite olhar para trás, mais que em qualquer outro momento da história, para buscarmos referências e assim nos espelharmos nos mais diversos artistas de diferentes linguagens cênicas. Podemos digerir novamente aquilo que já foi feito, podemos nos contaminar com o que está sendo feito agora e podemos projetar novas criações que se formam a partir dessa gama de interferências e conexões visuais, conceituais, teóricas e práticas.

É em meio a esta perspectiva que decidimos fazer da diplomação de 1/2016 uma mescla de linguagens, na qual nos espelhamos em técnicas pioneiras da linguagem cinematográfica, brincamos com recursos tecnológicos e nos lançamos num mar de intenso trabalho de criação e recriação onde colocamos em prova nossa experiência na graduação em interpretação teatral. Um desafio que tirou e recuperou nossa sanidade artística e que aqui se encontra relatado e problematizado, a fim de que outros desafios surjam e continuem a movimentar as artes cênicas contemporâneas.

Esta monografia tem a proposta de desenhar a trajetória de montagem do filme-espetáculo “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, que atravessou três semestres de pesquisa para a montagem deste trabalho de diplomação no grau de bacharel em Interpretação Teatral.

Nela correlaciona-se a teoria e a prática que perpetuaram tal percurso de criação cênica que, pioneiro neste departamento, mesclou a linguagem cinematográfica com a teatral, formando um resultado final que se propõe a ser um filme, mas que só se concretiza quando visto em performance teatral ao vivo. E, com isto, refletir acerca do trabalho de ator dentro da criação de um espetáculo híbrido, principalmente no aspecto da visualidade deste espetáculo.

Utilizo na escrita deste trabalho alguns recursos como a pessoalidade, tendo-o escrito em primeira pessoa do singular, escolha baseada no fato de que falo de uma experiência pessoal como ator em processo de formação. Também escolho distribuir os tópicos pelos capítulos da seguinte forma: primeiro o cinema, segundo o encontro das duas linguagens e terceiro o trabalho de ator dentro daquilo discutido nos capítulos anteriores, para melhor guiar os processos envolvidos na criação da visualidade do espetáculo.

A fim de esclarecer para os leitores e leitoras que ainda não tiveram acesso a uma das apresentações deste trabalho, resumo-o aqui brevemente: trata-se de um filme em preto e branco e ‘mudo’, que narra a história de um ladrão de ouro sagaz, Vovô Ronnie, o qual esconde seu tesouro por 75 anos das garras de seus sucessores genéticos, sendo estes sua filha, seu genro, seus seis netos e uma estranha agregada à família, que vivem tentando descobrir e roubar tal riqueza. Este filme se torna espetáculo quando o elenco performa, ao vivo, toda sua sonoridade, que vai desde diálogos (em linguajar gramelô¹) a sons ambientes e trilha sonora.

Dentro desta história cada personagem conta com suas manias, trejeitos e passa por situações cômicas e inusitadas em meio à celebração do aniversário de 102 anos do Vovô Ronnie, em que este falece subitamente, sem revelar para ninguém onde está o ouro! Seus netos: Honestino, a Super-Homem, Sônia (também conhecida como A Vesga), Os Gêmeos (Gêmeo I – bandido; Gêmeo II – bailarino) e A Neném são os mais gananciosos, passam por quase toda a história tentando botar as mãos no sagrado baú que está sempre com Vovô Ronnie. Eis que eles conseguem e o que encontram lá dentro não era exatamente o esperado!

Este roteiro original foi construído em processo colaborativo, e para situarmos tal processo é importante contextualizar a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, ministrada pela Prof^a Dr^a Rita de Almeida Castro, que ocorreu no primeiro semestre letivo de 2015, nosso pontapé inicial para o surgimento do filme-espetáculo em questão.

A disciplina tem como foco planejar e organizar os objetos de estudo que guiarão o processo de montagem do espetáculo de graduação, sendo assim situo-a aqui nesta introdução tanto pelo panorama temporal desta pesquisa quanto por sua temática, levantada em peso no período citado.

¹ Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell’arte e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam gramlotto. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Dessa maneira, é possível improvisar – ou melhor articular – inúmeros tipos de grammelots, referentes a diversas estruturas vernaculares. (FO, 1999:97)

A partir de estímulos dramatúrgicos, temáticos e teóricos, nossa turma de dez alunos e alunas elencou referências que pretendíamos trabalhar nos dois semestres de montagem seguinte. Guiados pela central temática ‘família’ e pelo desejo de trabalhar com atuação para câmara, começamos a desenhar os primeiros rascunhos de um espetáculo de diplomação.

Elencamos uma coletânea de palavras-chave que gostaríamos de investigar cenicamente quais as possibilidades que delas poderiam surgir em termos de corporeidade, dramaturgia, tensões e afins, são elas: dependência química (álcool e remédios), incesto, moralidade, hipocrisia, depressão, suicídio, segredos, memória, velhice, loucura.

Planejávamos inicialmente, a construção de um espetáculo de drama familiar, onde pensávamos numa montagem final visceral, que buscasse expor situações cotidianas correlacionadas às palavras-chaves que selecionamos em meio a experimentações de diferentes formatos teatrais. Queríamos ali, beber no famoso dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, falar sobre a hipocrisia que gira em torno do mito de ‘família margarina’, família perfeita.

Dentro disso buscamos também situar um solo de linguagem cênica comum, e mesmo tendo chegado a opções não decisivas e sim questionamentos, como por exemplo “E se apresentássemos em uma casa? Ou um apartamento? E se apresentássemos metade em vídeo, metade ao vivo?” e, por fim, acabamos deixando esta questão em suspenso e decidimos por elencar nomes de referências em direção teatral e construção cênica que pretendíamos usar na nossa exploração de ambiente e *misé en scène*, sendo alguns renomados nomes do teatro brasileiro, tais como Cristiane Jatahy, Hugo Rodas, Gerald Thomas, entre outros.

Bem, em suma: saímos da disciplina com uma cascata de opções estéticas e temáticas a fim de embasar nosso espetáculo em diplomação teatral. Até que... esbarramos com Leo Sykes. Convidada por nós para orientar a construção deste espetáculo, Leo era então recém chegada no Departamento de Artes Cênicas e, ao ouvir nossas ideias, temperou tudo com seu sabor experiente de diretora (e principalmente de diretora de palhaços!).

Ainda na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, Leo nos sugeriu criar uma rotina de treinamento, para que estivéssemos com corpo e voz sempre prontos para o trabalho de criação. Nosso primeiro embate entre turma e Leo se deu quando a diretora-orientadora questionou nossa escolha de montar um espetáculo do gênero ‘drama’ logo com ela, tão afim do gênero ‘comédia’.

Interessante termos resolvido esta questão de maneira bastante simples e direta ao definirmos papéis dentro desta montagem. Leo seria nossa diretora, e nós seus atores-atrizes-criadores. Dávamos para Leo nossos desejos de montagem e ela dirigiria esse material. Sorridente, Leo nos afirma “Ótimo! É assim que gosto de trabalhar!”.

Assim sendo, entramos no segundo semestre de 2015 já com diálogo estabelecido com nossa diretora, com nossas cadernetas de referências e muito fogo nos olhos. E é a partir daqui que irei teorizar o trabalho de montagem cênica.

Antes de seguirmos para o primeiro capítulo deste trabalho, situo ainda alguns detalhes. O primeiro deles é do que se trata todo o conjunto de reflexões dentro desta monografia. Como se trata de um produto teatral-audiovisual decidi por fazer um recorte desta estrutura total, focando na composição visual do espetáculo, para tal irei falar sobre o trabalho de ator na construção dos personagens, na proposital linha tênue entre cinema e teatro, e na composição de *misé en scène* da parte cinematográfica de nosso filme-espetáculo.

E, para melhor ilustrar o processo de construção dessa visualidade será recorrente falarmos sobre o rosto que carrego nesta montagem: Honestino, primogênito da família. Desenhado em cima de uma neurótica mania de limpeza e uma obsessiva busca por perfeição, trarei nesta monografia o que há por trás deste filho mais velho e quais são as principais referências que o fizeram ganhar vida na tela do cinema.

Dedico o primeiro capítulo a tratar de como lidamos com este desafio de desbravar a linguagem cinematográfica, em quais grandes nomes nos espelhamos, quais técnicas trabalhamos e como construímos uma rede de personagens e dramaturgia em meio a esta investigação técnica do que é atuar para a câmera.

Como principais referências neste diálogo trarei Marcel Martin, “A Linguagem Cinematográfica”, bem como Flávia Cesarino Costa, com seu livro “O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação” e “Chaplin”, de André Bazin, dentre alguns outros artigos e autores que dialogam com a linguagem cinematográfica.

Seguirei para o segundo capítulo desta monografia inserindo a correlação dos aspectos teatrais com a linguagem cinematográfica. Iremos conversar sobre *mise en scène*, escolhas estéticas, edição e montagem de um filme, e como todos estes elementos influenciaram no trabalho de ator. Assim como em nosso trabalho cênico, pretendo aqui demonstrar como as

duas linguagens têm afinidades, mais do que separá-las por suas diferenças, visto que ambas nos foram necessárias na criação artística em conjunto, e não separadamente.

Para isso conto com a presença do “Dicionário teórico e crítico de cinema”, de Jacques Aumont e Michel Marie, o artigo “O cinema de fluxo e a *misé en scène*” de Luiz Carlos Gonçalves e me encontro novamente com André Bazin, desta vez com seu livro “O que é cinema?”, e novamente Jacques Aumont, desta vez com sua obra “A Estética do Filme”, buscando o diálogo entre as linguagens cinematográfica e teatral e refletindo acerca da correlação entre elas.

Já no terceiro e último capítulo vamos discorrer sobre o fazer teatral e o trabalho versátil de ator. Como caminhar por diferentes linguagens? Como se preparar para lidar com as adversidades cênicas de uma montagem complexa e desafiadora? Empecilhos técnicos e/ou financeiros interferem quanto na criatividade em uma montagem?

Este é um momento no qual Eugênio Barba se tornará mais presente, com “Queimar a casa: origens de um diretor” com conceitos e teorias que correlacionam diretamente nossa experiência com o ponto de vista de Leo Sykes na direção, e “A Canoa de Papel”. Dialogo também com “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969”, que conta com textos de Grotowski, Ludwik Flaszen e Eugênio Barba e foi presença marcante neste processo.

E, após refletir sobre isso tudo, apresentarei minhas conclusões, dúvidas respondidas ou que permanecem e investigações que devoram minha alma artística e que me motivam a continuar suando e dançando neste meio profissional por muitas vezes instável mas também gratificante do ser artista.

Sendo assim, planejo problematizar os aspectos da escolha de criarmos um espetáculo híbrido, da relevância desta escolha no cenário teatral e cinematográfico contemporâneo e situar o papel do ator nesta mescla de linguagens. Este é um produto relevante para o meio artístico? O trabalho de ator, neste caso, deve se construir com base em qual das linguagens? Ambas? Que desafios enfrentamos nesta escolha e como superamos? Se é que superamos.

Com esses questionamentos movimento não apenas esta pesquisa, mas meu eu-ator que busca respostas através desta forma de expressão artística tão empírica, onde a minha vivência dita os resultados colhidos ao final. Resultados estes que vêm comigo no corpo deste texto, com os quais espero trazer minha singela contribuição para com o meio de pesquisa acadêmica na área da interpretação teatral.

Capítulo 1 - De onde partimos: cinema.

1.1 - Cinematógrafo; captação de imagens e o que se ouve num cinema mudo?

Como já explicitado na introdução deste trabalho, irei analisá-lo a partir de um recorte visual, acerca da composição cênica final na qual chegamos, e de como a busca por essa composição também faz parte do trabalho do ator ou atriz. Em meio a este específico contexto de criação e pesquisa dentro do processo de montagem do espetáculo de diplomação mergulhamos numa gama de exercícios e referências para a construção do lado cinematográfico de nossa montagem.

Começamos por aulas técnicas, com Leo Sykes sobre as dimensões de atuação perante a câmera e fomos até uma pesquisa de truques e ilusionismos utilizados para encantar o espectador numa sessão de filmes antigos. Começamos a conversa então pelo cinema, de onde surgiu? Como nos afetou? Como nos influenciou? E como lidamos com essa linguagem que serviria como nossa base de criação?

Para discorrer sobre cinema irei antes dar uma breve percepção histórica de como esta linguagem artística surgiu. É importante compreender que, assim como apontado por Marcel Martin em “A Linguagem Cinematográfica” (2009), o cinema é uma das mais jovens de todas formas de expressão artística², tendo como um de seus grandes marcos iniciais em 1895, com os irmãos Lumière.

August e Louis Lumière ficaram eternizados na história pela atribuição que recebem à criação da primeira máquina de filmar, o cinematógrafo³, derivada de um aperfeiçoamento da invenção de Thomas Edison, o cinetoscópio, um instrumento de projeção interna de filmes, o cinematógrafo consiste em um aparato de filmagem e projeção, utilizando recursos da fotografia e da exibição de fotos em alta velocidade, criando assim a ilusão de movimento.

Considerado como primeiro equipamento técnico de produção cinematográfica, a dupla de irmãos deu um pontapé importante para o surgimento da sétima arte. A partir desta

² MARTIN: 2005 p. 18.

³ Vale ressaltar, no entanto, que a invenção foi feita por Léon Bouly, em 1892, porém este perdeu a patente, que foi registrada pelos irmãos Lumière em 1895 (<http://victorian-cinema.net/bouly> consultado em 13/12/2016 às 16h35).

equipagem é que se construiu a base de captação de imagens utilizada no cinema contemporâneo.

Capaz de captar e projetar imagens, o cinematógrafo foi um aparelho híbrido, consistia em um misto de registro fotográfico de instantes em sequência e da projeção de tal sequência em um ecrã⁴. Como descrito por Max Wertheimer, em sua obra “Estudos Experimentais na Visualização do Movimento”, de 1912, a sequência de imagens estáticas, que muito se parecem e seguem uma continuidade é vista como uma única imagem em movimento, resultando nas primeiras impressões de registro filmado na história da linguagem cinematográfica.

Bem, com esta breve noção sobre a equipagem técnica dos primórdios do cinema, entramos agora nos aspectos artísticos. Marcel Martin nos dá um panorama muito interessante acerca do teor artístico do cinema. O autor disserta primeiramente acerca da grande dependência de material técnico e ressalta os aspectos mercadológicos do produto cinematográfico como dois possíveis pontos limitadores da criação artística dentro desta linguagem⁵. A fala de Marcel se conecta com grande parte dos obstáculos que enfrentamos na montagem de “O Ouro, o Ladrão e sua Família” foram empecilhos técnicos tais como iluminação, ajuste de foco e edição, em contraponto o autor aponta:

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte (MARTIN 2005:21).

Georges Méliès foi um ilusionista francês, o qual produziu mais de 500 filmes ao longo de sua carreira, explorando técnicas de câmera, planos e perspectivas de ilusão ótica perante a câmera. O próprio se autoproclamava como o primeiro a impulsionar o cinema na direção teatral⁶, e por suas produções repletas de trucagens, que consistem em manipulações visuais que “mostram na tela alguma coisa que não existiu na realidade”⁷, se eternizou na

⁴ Sinônimo de tela quando esta se encontra no significado de “suporte para a projeção de imagens”; no caso “tela” possui outras funções semânticas, ecrã é o termo utilizado, especificamente para quando temos uma superfície de pano, parede, plástico ou afins que impedem a passagem de luz para além da tela, permitindo que nela seja realizada a projeção de imagens.

⁵ MARTIN, 2005:18

⁶ JACOBS *apud* COSTA, 2005:75.

⁷ AUMONT; MARIE, 2003:293.

história do cinema e é presença marcante na criação e produção de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”.

A criatividade e o ilusionismo cinematográficos de Méliès foram base forte para a concepção e execução do nosso filme-espetáculo. Dadas as limitações orçamentárias e de equipamentos técnicos que tínhamos, decidimos portanto nos espelharmos em Méliès, em um cinema mais artesanal, em que nos apoiávamos mais na produção e criatividade em material do que digital, criando nossas ilusões cinematográficas e (d)efeitos especiais no *set* de filmagens e não na edição em computador.

Os truques imagéticos, maquinarias cinematográficas inovadoras e este novo ponto de vista, o da câmera, para histórias, mitos e personagens fizeram surgir o cinema mudo. As produções cinematográficas passaram 25 anos sendo consideradas ‘mudas’, isto é, sem falas. Apenas na década de 1920 que as técnicas de captação e reprodução sonora dos filmes começaram a se tornar efetivas fazendo com que os filmes recebessem diálogos e sons ambientes acoplados ao registro visual.

Mas se até lá não havia a captação sonora das filmagens, então as sessões eram realizadas em um completo e mórbido silêncio? Absolutamente não! Comumente as sessões contavam com acompanhamento musical ao vivo de um piano, uma banda, ou até mesmo um narrador. Esta foi uma das principais motivações para a definição da linguagem do nosso filme-espetáculo: criar um filme sem captação sonora, a qual seria toda realizada em performance ao vivo.

Diferentemente do filme-espetáculo em questão, o acompanhamento sonoro dos primórdios do cinema não se propunha a recriar os sons que ressoariam das imagens, o foco era realizar um acompanhamento de, na maioria das vezes, um piano que guiava as tensões e alívios cômicos da imagem projetada, caso muito presente, por exemplo, nas obras de Charlie Chaplin, ou em outras sessões, a presença sonora era a de um conferencista⁸, descrevendo acontecimentos prévios ao filme e/ou explicando quadros cênicos para que a plateia pudesse compreender melhor a história.

Aproveitando que chegamos a Charlie Chaplin, vamos então dialogar com o conjunto de obras produzidas por este grande mestre da sétima arte. Uma das maiores referências de cinema mudo é Chaplin, sem falas e através de gestos, mímicas e expressões faciais, os filmes do astro marcam um estilo de técnica de se atuar perante a câmera, característico e referencial.

⁸ COSTA, 2005:137

1.2 - Charlie Chaplin, Carlitos, palhaço-herói e a criação do personagem cinematográfico

Nascido em 1889, Chaplin cresceu acompanhando a criação dos primeiros equipamentos de captação de imagens em movimento. Junto a seu trabalho como ator, também foi roteirista, produtor, diretor e músico britânico e deixou sua marca na era do cinema mudo. Muito influenciado pela mímica nos trouxe uma coletânea de filmes cômicos com atuação marcante, a qual dispensava a utilização da fala para a compreensão dramática e diversão do público.

Pouco antes dos irmãos Lumière revolucionarem a produção cinematográfica, a Europa havia passado pela Revolução Industrial, onde a partir de 1830, as fábricas e indústrias já haviam surgido e tomavam cada vez mais espaço nos processos de manufatura. Os produtos eram então fabricados em larga escala, através de máquinas e processos automatizados que passaram a ocupar espaço onde antes o trabalho artesanal era dominante.

Tal contexto histórico é presença forte nas obras de Chaplin. Suas produções não vinham apenas com a função de entreter seu público. Questionando a exploração da classe operária, representando os funcionários, os pobres, os marginais, e explorando a relação homem *versus* máquina, Charlie Chaplin se tornou um símbolo de representatividade do proletariado através de sua ressignificação e crítica social no cinema.

Carlitos (*The Tramp*, em inglês) foi seu personagem mais notório. Famoso pelo seu jeito peculiar de andar com os pés abertos e passos ritmados, pelo característico chapéu coco e sua bengala, Carlitos representa muito mais do que comicidade e entretenimento.

Carlitos é um personagem mítico que domina cada aventura em que se mete. Carlitos existe para o público antes e depois de Carlitos Policial (1917) ou Pastor de almas (1923). Para centenas de milhões de homens no planeta, Carlitos é um herói como Ulisses ou Roland Le Preux o foram para outras civilizações, com a única diferença de que conhecemos hoje os heróis antigos por meio das obras literárias acabadas que fixaram definitivamente suas aventuras e metamorfoses, ao passo que Carlitos continua livre para entrar em um novo filme (BAZIN, 2000:13).

André Bazin dialoga com a empatia do proletariado para com Carlitos. O autor reitera que Chaplin não trazia apenas entretenimento a seu público, ele fazia questão de representá-lo por meio de peripécias e desgraças que eram constantemente superadas e vencidas através de seu trabalho árduo e bom humor. No clássico “Tempos Modernos” (1936), por exemplo, o

personagem é posto em uma função tão repetitiva, técnica clássica do fordismo⁹, que tal repetição de movimento reverbera no corpo do personagem para além de sua jornada de trabalho, movimentação com a qual o ator brinca e explora situações cômicas, divertidas, que também têm efeito de criticar e questionar os métodos de trabalho na indústria europeia da época.

Neste livro, Bazin nos põe a analisar o personagem de diferentes aspectos, desde sua filosofia representativa na dramaturgia à sua ressignificação de objetos, passando pela crítica social, pelas técnicas de repetição e a correlação com o tempo. Chaplin ia além das ações cotidianas de Carlitos, ele as transformava em extra-cotidianas. Fato que vai de encontro a fala de Eugênio Barba sobre tais técnicas.

As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia (BARBA, 1994:31).

Ações extra-cotidianas se tornaram presentes nas nossas composições de personagens do filme-espetáculo. Buscávamos alcançar o mito de Carlitos, criando personagens de uma família cotidiana que passassem deste ponto, deixando-os excepcionais, únicos, com manias, toques, gestos e personalidades que fossem ao mesmo tempo comuns e raras. Estávamos constantemente explorando diferentes noções de espaço e temática, em uma parte do processo de montagem que chamarei aqui de Experimentações.

Elaboradas em uma logística semanal, as experimentações vieram para nos situar dramaturgicamente. A cada semana fazíamos dois dias de experimentações, em um dos dias uma aluna ou aluno propunha o ambiente do roteiro, como uma sala de estar, um quarto, banheiro, jardim, e afins, e noutro dia explorávamos uma temática das dez que havíamos deliberado incluir na montagem: dependência química (álcool e remédios), incesto, pedofilia, moralidade, hipocrisia, depressão, suicídio (fuga), segredos, memória, velhice, loucura.

As experimentações eram então exercícios de espaço, improviso e provocação físico-emocional para que assim pudéssemos gerar material dramático para a montagem do roteiro. Plantamos sementes, construímos um navio de cadeiras, demos festa do pijama, jantamos e fumamos escondidos no banheiro.

⁹ Sistema de produção criado em 1914, por Henry Ford para sua fábrica de automóveis, consiste no trabalho organizado em formato de linha de produção, principal característica tanto desta forma de trabalho industrial quanto da sátira feita por Chaplin.

Para deixar mais claro esta etapa do trabalho retomo meu personagem, o primogênito Honestino, o qual surgiu deste trabalho de ressignificação de ações. Comecei explorando ações de higiene, como escovar os dentes, e a cada ensaio ia mais fundo nesta higienização, se transformando em uma extrema obsessão por limpeza. Em relação a objetos, eu explorava um garfo e uma cadeira, buscando novas formas de se utilizar ou de se observar tais objetos. Honestino também não conseguia desgrudar de seu vidro de álcool etílico e de um lenço pronto para polir toda a prataria da casa.

Neste ponto volto ao personagem Carlitos. Suas ações exageradas e expressões faciais marcantes influenciaram nosso comportamento perante a câmera. Na construção lógica do meu personagem, a obsessão com limpeza é tão grande que chega a satisfazê-lo em aspectos sexuais. Construí então uma rotina de movimentos corporais e faciais marcantes que correlacionavam a ação de limpar os talheres com a reação do orgasmo simbólico que a higiene traz a ele.



Imagem 1: *O Ouro, o Ladrão e sua Família* – 2016; fotografia: Bruno Corte Real.

A base para isso foi um trabalho de tempo da ação, onde quanto mais Honestino limpa o garfo, mais rápido ele começa a esfregá-lo, feito de forma a se assemelhar com uma masturbação, ele alcança o orgasmo. Esta cena em questão ilustra bem a correlação do nosso trabalho com Carlitos: ‘partituras corporais’ (ou seja, a construção consciente do movimento de limpar freneticamente o garfo, resultando no desenho de uma série de ações corporais) e expressões bastante marcadas, como podemos observar em “Em Busca do Ouro” de 1925.



Imagem 2: *Em Busca do Ouro* – 1925; fotografia: Roland Totheroh.

Personagens que partem do cotidiano e vão além, transformando simples gestos numa mesa de jantar em cenas cômicas e até absurdas são nosso principal ponto de encontro com Carlitos. Nossas personas se propõem a uma representatividade diferente da de Chaplin, enquanto um de seus personagens representava uma classe de trabalhadores (*Tempos Modernos*, 1936), ou um dito vagabundo, sem um tostão no bolso (*O Vagabundo*, 1915; *O Circo*, 1928), nossas figuras se formam por diferentes peculiaridades individuais, mas que têm como intenção representar uma família diversa e atípica, não-convencional, que questiona um ideal de que famílias são perfeitas e não têm atrito em seu ambiente caseiro, no nosso caso, temos é bastante atrito.

Construímos uma mãe rígida e séria que tem seus pequenos segredos para relaxar, um pai ausente e desatento que vive num mundo particular de pianista, uma neném fofa e inocente, que observa a tudo e todos para conseguir o que quer por meio de chantagem. Nem todas e todos têm nomes e a ideia é justamente essa, criar um estereótipo, em cima do qual podemos explorar, brincar e criar o ambiente desta família.

1.3 - Brincando com a criação cênica perante a câmera.

Logo no começo do processo iniciamos o aprendizado sobre a técnica de atuação para câmera. Aprender o funcionamento da maquinaria cinematográfica é um dos pontos imprescindíveis para tal técnica. Evoluído do cinematógrafo dos irmãos Lumière, o equipamento de filmagem atual tem uma captação de imagens estáticas no tempo bem maior,

e como padrão de qualidade para o resultado final, realizamos a captação de 30 fps (*frames* por segundo). O que significa que, a cada segundo são captadas 30 imagens estáticas que, em conjunto criam a imagem em movimento.

Além da captação detalhada dos movimentos, o atual equipamento conta com uma nitidez maior da imagem final. Os detalhes de foco e a resolução dos *takes* fazem com que a atuação tenha que ser bem polida, onde tudo aquilo que for feito perante a câmera seja precisamente o que se quer ver no filme, pois querendo ou não, a lente vai captar absolutamente tudo que estiver no seu caminho. Ou seja, a perspectiva de atuar para um ponto de vista da lente, e não de uma plateia, é um fator de forte influência dentro desta linguagem de atuação.

Fizemos então um trabalho de conhecer o funcionamento prático de tal ponto de vista. Dentre os exercícios que fizemos, testamos o foco da câmera, o qual é definido para uma distância específica da lente e do objeto a ser filmado, e ao estabelecer esta linha espacial de foco seu espaço de atuação é todo em cima dela. Por exemplo, se um personagem tem um surto de raiva a dois passos da escrivaninha do cenário, quem estiver interpretando-o realizará sua ação toda dentro dessa distância de dois passos da escrivaninha.

Começamos então a trabalhar com estas direções de atuação e até onde ia nossa liberdade dentro delas. Leo Sykes traz sua bagagem de conceitos e visões de atuação. Ação, por exemplo, foi um dos conceitos que aprendemos a ver da perspectiva de Leo: um conjunto de movimentos que têm começo, se alteram e se concluem em cena.

O grande exemplo usado por Leo para definir sua visão acerca do termo ‘ação’ era o do ovo: se em cena o ator jogar um ovo pra cima e pegá-lo com a mesma mão que jogou, ele corre o risco da plateia piscar no momento em que o ovo está no ar, e ter a impressão de que nada mudou em cena, porém se ele deixa o ovo cair no chão, tudo mudou, a cena tomou outros rumos e o espetáculo se dinamiza. Ou seja, Leo trabalha com um conceito de ação diretamente correlacionado à palavra mudança, ou transformação. As ações são gatilhos e conjuntos de movimentos que guiam a cena para diferentes direções, fazendo com que a maquinaria espetacular da cena esteja sempre em movimento.

Associando este conceito a nosso trabalho, buscávamos não apenas construir gestos e movimentos desconexos, mas sim pequenas linhas dramáticas que, tanto definiriam o roteiro do filme, quanto moldariam as características de nossos personagens. Tudo isso

aplicado às direções de câmera que tínhamos, como a do próprio foco, que vinha moldando e encaixando a ação que havíamos trabalhado anteriormente dentro das especificações de cada *take*.

Para ilustrar isso uso como exemplo a cena do telhado, a qual surgiu de uma experimentação espacial de ações, e se adaptou às especificações do *take*, a montagem de imagens abaixo vem para melhor apresentar este exemplo:

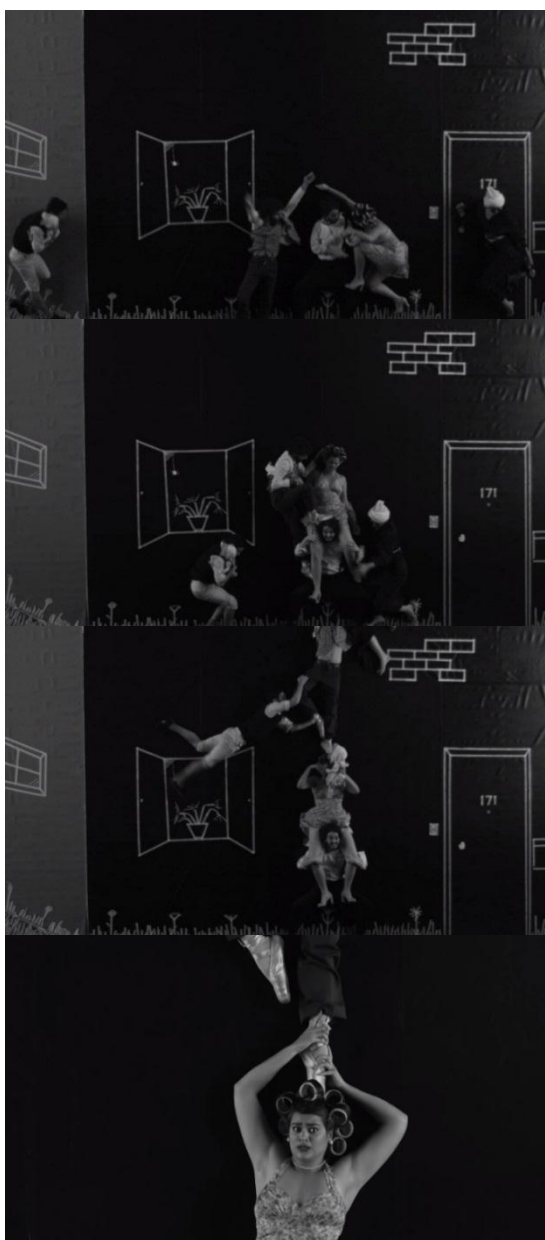


Imagem 3: Cena do Telhado: *O Ouro, o Ladrão e sua Família* – 2016; fotografia: Bruno Corte Real.

A cena em questão trabalhava tanto com o conceito de ações utilizado por Leo, onde investigamos as possibilidades em montar uma torre humana e suas ramificações como a correlação da torre com a Super-Homem, o equilíbrio e o peso na perspectiva de estarmos empilhados e não deitados, e o ponto de vista da câmera, alterando a percepção do público de onde é chão e onde é teto, nos permitindo brincar com o ilusionismo pioneiro de Meliés, Chaplin e outros precursores do cinema.

Neste exemplo de cena desenhávamos a dramaturgia coletiva e individual. Os personagens tinham suas correlações, Honestino se desequilibra no meio da torre, o pai na base tem que suportar um enorme peso, as diferentes poses em que os personagens se mantêm e o propósito da torre como um todo: resgatar a Super-Homem do telhado. Dentro dessas criações de ilusionismo tínhamos possibilidades bastante teatrais de brincar dentro cinema. Os planos abertos nos possibilitavam trabalhar com corpos expansivos, que utilizam mais espaço cênico e preenchem os quadros filmados e arquétipos ainda mais expressivos que, dada a distância da câmera e a quantidade de informações em um quadro, se destacavam sem sair da lógica de cada personagem.

“O cinema nos proporciona a possibilidade de comprimir, dentro de um equipamento consideravelmente pequeno, uma visão da realidade”¹⁰. Ao decidirmos por alterar a perspectiva desta visão, criamos efeitos visuais para o espectador do filme. Assim como Meliés, em 1902, brincava com efeitos tão manuais no clássico “Viagem à Lua”, nós, em nossa diplomação em Interpretação Teatral, brincamos com montagem, edição e *cheatings* na criação do filme-espetáculo.

Os próprios *cheatings* são clássicos desde os primórdios do cinema: traduz-se literalmente do inglês como ‘trapaceando’, onde utiliza-se de alterações cênicas no filme, como a mudança de um ator de lugar, ou de alguns elementos da cenografia, a fim de imprimir na imagem uma sequência orgânica e contínua de *takes*, onde ‘trapaceamos’ na disposição original do ambiente, mas mantemos a impressão de que tudo continua o mesmo do quadro anterior.

Na edição adicionamos uma brincadeira com a cor do filme. Ao final, quando descobrimos que o Tio-Avô Ronnie esconde o ouro que roubou na boca, com uma dentadura de ouro, entra a cor dourada em sua boca. Para conseguirmos este resultado, pintamos quadro por quadro (e olha que são 30 quadros por segundo de filme!) de em torno de 5 minutos de

¹⁰ BAZIN, 2014:27.

filme, os dentes do Tio-Avô, técnica que se assemelha às antigas técnicas de colorização, como por exemplo no filme “Danse serpentine”, dos Irmãos Lumière, de 1896, onde os rolos de filmes eram pintados à mão, também quadro por quadro, para imprimir na tela uma projeção colorida da notória bailarina moderna Loie Fuller realizando um número coreográfico.

Tais trucagens, efeitos e brincadeiras me levam ao capítulo dois, onde vamos dar continuidade à nossa reflexão relativa ao encontro das duas linguagens que estamos trabalhando, o cinema e o teatro. De como elas são co-dependentes e indissociáveis neste trabalho e dos elementos que utilizamos para uni-las em um produto final híbrido.

Capítulo 2 – O encontro das linguagens como caminho para a criação de visualidade do filme-espetáculo

2.1 - Cinema-teatral, teatro cinematográfico e *misé en scène*

A conexão entre as linguagens teatro e cinema vem desde os primórdios da sétima arte. O surgimento do cinematógrafo revolucionou as artes da cena, possibilitando registrar e reproduzir imagens e momentos, e a partir disso contar histórias e criar ficções nesta nova linguagem emergente.

Méliès, já citado anteriormente, é um dos diretores de qual temos registro, que mais utilizou dos artifícios e aparatos teatrais em suas produções cinematográficas. Grandes efeitos ilusionistas e histórias míticas e clássicas eram seus preferidos, utilizava bastante de planos abertos¹¹, dando a perspectiva de palco italiano a seus filmes. Vemos então que neste início o cinema bebia bastante na *féerie* francesa.

Representada utilizando de artifícios da pantomima, da ópera e do balé, o teatro de *féerie* foi uma linguagem cênica marcada por uma espetacularização fantasiosa. O uso de truques ilusionistas eram comuns para impressionar as plateias e contar histórias cheias de mágica, misticismo e sobrenaturalidade. A relação neste período entre teatro e cinema não era a de opostos, mas sim de semelhantes.

A liberdade do ponto de vista da câmera, somada aos elementos que constituem sua especificidade técnica, afastaria o cinema, em tese, do teatro, mas este continuar a ser o local de onde devemos começar qualquer estudo que envolva diretamente o “levar para a cena”, a cena, o espaço cênico, o espaço representado - a *misé en scène* (OLIVEIRA, 2010:05).

O encontro entre o cinema e teatro neste período inicial do cinema dá-se pelo conceito de *misé en scène*. O termo provém do teatro, que tem como tradução literal do francês ‘posto em cena’, significando a encenação, o espetáculo como um todo, resultado da confluência de diferentes aspectos da expressão cênica: ator, dramaturgia, direção, cenário, figurinos e iluminação¹².

Como dito por Luiz Carlos Gonçalves, em sua dissertação “O cinema de fluxo e a *misé en scène*”, ela vem no cinema como a força base do produto cinematográfico. A

¹¹ Em inglês “*Long Shot*”, um plano que se mantém distante do foco central da cena, mostrando o que há em torno deste objeto. Utilizado principalmente com a finalidade de ambientação da cena em questão.

¹² VASCONCELLOS, 2009:160.

construção do quadro cênico expõe as sensações e impressões que o filme se propõe a causar em seus espectadores.

O conceito de *misé en scène* separa tudo aquilo que deve ser visto na cena. Desde o mais primordial teatro podemos contar com uma *misé en scène*, seja ela planejada e previamente elaborada, marcando na história alguns famosos encenadores, ou improvisada, intuitiva e espontânea. Na linguagem cinematográfica não foi diferente.

A partir desta perspectiva, o cinema e o teatro tem como ponto comum o encontro de seus elementos de encenação pensados em conjunto para resultar, finalmente, em uma *misé en scène* da obra, a qual define sua linguagem, estética e seus objetivos como produto artístico final.

No trabalho de construção de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, a elaboração da *misé en scène* foi parte de um processo que tem como base a experiência do elenco e direção no teatro. Montamos um espetáculo teatral, o qual foi planejado desde o começo não para uma quarta parede, ou para um espaço de arena, mas se dirigia, a cada cena, para o ponto de vista a ser captado pela câmera.

As diversas manifestações artísticas contemporâneas não buscam o novo e o original como na época do modernismo, mas têm adquirido um olhar retrospectivo que intuitivamente parece interferir e, portanto, produzir resultados cujo valor não está essencialmente na novidade das formas, mas na elaboração de sistemas visuais significativos criados a partir da conjunção de diferentes formatos de imagens (BRAGA; COSTA, 2009:98).

Dialogando com a citação acima, a produção de “O Ouro, o Ladrão e sua Família” foi criada pensando em referenciar o passado e criar um produto estético e sinestésico que, não apenas carregasse esta pesquisa histórica, mas também realizando uma conjunção de linguagens a fim de criar um espetáculo novo, que traga aspectos de atualidade e um frescor às telas.

Por se tratar de um filme planejado em solo teatral, ensaiávamos as cenas e a rotina de *set* em sala. Como diretora, Leo Sykes planejava a decupagem do filme, que consiste em um roteiro da ordem de filmagem das cenas, a fim de aproveitar ao máximo o tempo no *set*. De forma que, ao entrarmos no estúdio, tudo estava encaminhado e pronto para ser filmado.

Uma semana de filmagens foi, basicamente, uma semana constantemente pisando em um palco. Nosso espaço fílmico foi pensado para ‘abraçar’ (quase) todas as cenas, enquanto

filmávamos, estávamos num palco, onde já havíamos ensaiado e preparado para apresentar uma peça para nosso novo público: a câmera.

2.2 - Espaço fílmico como composição de quadro cênico

Como dito anteriormente, a concepção deste filme se difere do que se encontra no atual cenário cinematográfico. O costumeiro: um período de preparação dos atores e criação de personagens, filmagens, edição, exibição; O nosso: criação de material corporal (Experimentações), conversão deste material corporal em cenas, levantamento linear do roteiro, ensaios, gravações, edição, mais gravação, mais edição, mais edição, uma última fase de edição, pesquisa de sonoridades, seleção de materiais sonoros, ensaio da performance ao vivo, performance ao vivo junto às exibições.

Pode-se inferir disso tudo que, primeiro, dispusemos de um bom período de tempo na criação deste filme, segundo, houve muito ensaio. Na arte cinematográfica não é de praxe ter tanto tempo de ensaio por se tratar de momentos específicos a serem filmados, e não de um todo coletivo onde todos os envolvidos na produção precisem estar a postos durante sua realização. Claro, não que isto faça de uma ou outra produção superior, apenas friso aqui a forma artesanal com a qual decidimos trabalhar neste novo terreno, o cinema.

Fizemos então o que aqui chamo de ‘caminho teatral’ na criação do filme, para me referir a esta artesanaria. Um dos principais pontos deste caminho foi na direção de arte, definida como a de um palco teatral: um único espaço onde teríamos todas as cenas do filme. Acabamos por filmar em três *sets* diferentes, mas como todos tinham um planejamento cênico-teatral, em todos foram feitos ensaios e mais ensaios, era como se apresentássemos uma peça para a câmera ao ouvirmos ‘ação!’.

Outra produção contemporânea que traz uma proposta de direção de arte e ambientação híbrida é *Dogville* (2003, Lars von Trier). Um dos destaques do filme é seu *set* de filmagem ‘teatral’, composto por um grande espaço aberto, onde a cenografia e ambientação são sugeridas por desenhos no chão e alguma pouca mobília, e se torna presente na cena pelas ações e reações dos atores e atrizes aos elementos imaginários desta cenografia, como portas ou paredes que não estão presentes em matéria, apenas no trabalho corporal do elenco.

O “espaço narrativo” é um discurso (espacial) projetado pela e através da visão. A noção do espaço narrativo, ou espaço fílmico (*diegése*), corresponde

à noção de que a experiência do espaço (como uma prática social e material), sendo percebida e representada visual e culturalmente pelo cinema, é transformada em um “espaço de representação” que, por sua vez, produz novas formas de *percepção* do espaço (BRAGA; COSTA, 2009:98).

No trecho acima temos uma percepção mais ampla da importância que a simbologia espacial tem numa produção cinematográfica. A autora e seu co-autor usam do exemplo de *Dogville* para falar sobre a fragmentação do espaço em prol de focalizar em certos objetos e/ou personagens, e assim construir uma narrativa que relativiza tempo, espaço, sentimentos e foca em contextualizar fatores socioeconômicos e culturais, elementos marcantes da linguagem cinematográfica pós-moderna¹³.

No caso de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, a fragmentação do espaço foi planejada para expor um universo inventado e fantasioso. Com uma pesquisa cenográfica de base em desenhos animados e traços *cartoonescos* de produções como “Tom & Jerry” (originalmente de 1950) o filme utiliza da construção espacial para montar uma espécie de ‘casa-circo’, onde tudo segue essa lógica própria do ambiente: ser fantasioso, com mobília que parece desenhada sem grandes separações entre cômodos.

Ainda dialogando com o artigo em questão, outro recurso da construção visual de um filme é o “olhar do espectador”, ou “olhar da câmera”¹⁴, onde, no caso de “*Dogville*” a imagem é feita para projetar na visão do espectador não uma imagem real, mas sim uma imagem simbólica deste espaço fílmico. O filme então não nos dá tantos recursos de ambientação material, mas nos faz vê-los e senti-los como se estivessem presentes, como podemos ver nos exemplos a seguir.



Imagem 4: *Dogville* – 2003; fotografia: Anthony Dod Mantle.

¹³ BRAGA; COSTA, 2009:99.

¹⁴ _____, 2009:100.

Diferentemente em “O Ouro, o Ladrão e sua Família” temos um espaço fílmico todo físico, material, mas desenhado e moldado para parecer falso, mentiroso, como se não fosse um sofá real, ou uma TV real, mas como se fossem feitos de papel, como mostro utilizando um plano aberto e um plano fechado¹⁵ nas imagens a seguir.



Imagem 5: Colagem das cenas respectivas “busca pelo ouro” e “banheiro”: *O Ouro, o Ladrão e sua Família* – 2016; fotografia: Bruno Corte Real.

E esta impressão de ambientação ‘falsa’ dá-se pela construção estética do filme, que em “*Dogville*” e em “*O Ouro, o Ladrão e sua Família*” foi construída ao beber tanto na linguagem teatral quanto na cinematográfica. Como contextualizado por Marcel Martin, as escolhas estéticas de um filme devem dispor da densificação de uma realidade¹⁶ que se propõe a representar em cena. Etimologicamente, estética vem do grego *aisthēsis*, significando

¹⁵ Do inglês “Close Up”, plano que se propõe a focar em um objeto específico, mantendo a ambientação de fundo em segundo plano. Este plano é característico por focar na personagem apenas do busto para cima.

¹⁶ MARTIN: 2005:31

sensação e, justamente a partir de suas sensações visuais, um filme define-se como interlocutor entre a visão do espectador e a realidade (seja ela naturalista ou fantasiosa) dos personagens retratados.

Quando falamos da estética de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, pensamos nas referências de cinema-mudo que serviram de base para a composição cênica do filme. No entanto o aspecto visual vai além disso, é uma projeção de realidade criada através do olhar da criação colaborativa. Como dito por Martin, “a imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador”¹⁷, ou, no nosso caso, dos realizadores.

Ao criarmos um ambiente familiar preto e branco, com mobília fantasiosa, que se parecia ser todo bastante *fake*, quase que feito de papelão, maquiagens e cabelos que se propõe a definir os arquétipos como o da filha ‘sonsa’, ou da mãe, ou do filho perfeito, exemplos que podemos ver tanto na Imagem 3 (p. 23), quanto na Imagem 5 (p. 30), estávamos criando um arsenal de recursos para que o público comprasse esse universo e fosse convencido daquela realidade, daquela história, daqueles personagens. Optando pelo gênero da ‘comédia’, as situações do filme são recheadas com expressões e reações de personagens que vivenciam aquele ambiente característico, a fim de que, na composição visual final, tudo seja uma grande brincadeira divertida.

A partir da perspectiva apresentada nota-se que, mesmo tendo suas divergências em teor de linguagem cênica, cor, estilo de atuação, dentre outros, os filmes carregam consigo uma visualidade que os caracteriza como produtos de acentuado hibridismo. As imagens em cena dos dois trabalhos situam o espectador do espaço-tempo onde o filme se passa, e também trazem uma carga atmosférica, de ambientação, levando a visão de seu público no universo próprio daquele produto audiovisual em questão.

Ao falarmos de estética não podemos deixar que esta se refira somente à imagem estática que aparece na câmera. Ainda mantendo o diálogo próximo a Marcel Martin, é preciso desenhar o contexto da significação da estética. Essa construção vai além das cores, formas e tamanhos do que se vê em um único quadro cênico, é uma composição de significantes. Para isso, o exemplo dado pelo autor é o de uma cena de luta. Martin afirma que a luta por si só não nos diz se são dois adversários batalhando, ou dois amigos em uma luta

¹⁷ MARTIN, 2005:32

saudável, não nos contextualiza se há algum dos lutadores do lado da razão, contra outro irracional¹⁸, é preciso mais.

Na construção estética-significante de um filme, vamos falar de sequência de planos, de atuação, de dramaturgia. Para tal vamos partir para o próximo sub-capítulo.

2.3 – As etapas de construção de um produto cinematográfico como agentes influenciadores no trabalho de criação

Antes de tudo declaro que, aqui, neste sub-capítulo, serei mais específico na parte ‘filme’, do produto que chamamos de filme-espetáculo, portanto não se surpreenda a ver este trabalho citado como puramente cinematográfico aqui, é onde dou enfoque a essa estética visual proveniente de nossas influências do cinema.

Para falarmos sobre a visualidade de um filme, iremos antes conversar sobre como ela se dá em termos físicos de cinema. Todos e todas que já foram a uma sala de cinema, ou assistiram a um filme em casa podem observar que existem limites nesta linguagem. Limites estes que, com o avanço das tecnologias vão sendo substituídos por outros, e assim por diante. Digo isso em relação a, por exemplo, a bidimensionalidade de um filme.

Hoje em dia podemos explorar outras dimensões de um filme, tanto pelas tecnologias de tridimensionalidade vista por óculos, ou de realidade virtual, bem como cadeiras que vibram e tombam de acordo com o que é visto na imagem e assim por diante, porém esta ainda não é uma realidade dominante nas produções cinematográficas.

Outro limite presente nos filmes, e talvez o mais difícil de vencermos é o tamanho do quadro. Os filmes têm fim, e por fim não me refiro à narrativa, mas sim às suas bordas. Jacques Aumont já afirma em “A Estética do Filme” que seria impossível conceber uma película infinita¹⁹, sendo assim podemos definir que a imagem, como já citado anteriormente, posta em sequência nos dá tanto uma impressão de movimento, quanto nos expõe um recorte daquilo que se quer exhibir, enquadrando este recorte dentro dos limites do ecrã.

¹⁸ MARTIN, 2005:33

¹⁹ AUMONT, 2008:18

Construindo esteticamente um filme, é preciso planejar o que se quer recortar para exibir, e, no caso de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, o recorte maior era o deste ambiente familiar. Exibido em preto e branco, trabalhando apenas com entre-tons e contrastes destas duas cores, com cenografia à lá *cartoon* e com a linguagem de atuação sendo arquetípica, exagerada e *clownesca*, temos aí a composição do quadro pronta.

Agora, não basta quadro por quadro ser meticulosamente desenhado e construído sendo que, ao serem assistidos, esses quadros serão absorvidos pelos espectadores e espectadoras através de uma leitura sequencial, a qual chama-se, no cinema, de montagem.

Mas como dispor essa sequência de quadros? O que deve suceder o quê? Como dispô-los de forma a criar tensões, dramas, comicidade?

De início os filmes eram considerados ‘vistas’, por serem característicos de planos abertos, onde vê-se a paisagem, os objetos de cena e os atores em um único ponto de vista. A montagem começou a ganhar força por volta de 1910, onde os cineastas começaram a incluir diferentes planos em suas obras e a colocá-los em seus filmes em uma disposição lógica.

A montagem passa a ser então elemento de impressão de realidade, onde o público foca não nos cortes, transições e aspectos técnicos da sequência filmográfica, onde o diretor e o montador planejam essa construção sequencial de forma a invisibilizar a técnica por trás do filme e deixar com que o espectador foque, exclusivamente, na narrativa ali exposta.

Sergei Eiseinstein não era muito fã dessa impressão de realidade.

Notório cineasta e teórico de cinema, Eiseinstein foi ativista na Revolução Russa, de 1917, e tem como uma de suas principais obras cinematográficas “A Greve”, de 1925. Foi bastante ativo na criação de filmes entre 1924 a 1944 e brinca com a disposição de cenas em seus filmes de forma metafórica e com a finalidade de imprimir na tela não apenas um recorte narrativo, mas também um recorte poético e simbólico.

“Encouraçado Potemkin”, de 1925, exemplifica bem este recurso de Sergei. A disposição dos quadros no 4ª Parte do referido filme “A Escadaria de Odessa”, onde os marujos do navio de guerra Potemkin, revoltados pelas suas condições de trabalho se rebelam e marcham tentando levar os ideais revolucionários à cidade de Odessa. Nesta escadaria são repreendidos pelas forças armadas, que realizam um massacre sangüinário, com fortes cenas onde as pessoas são baleadas e mortas, crianças são pisoteadas e os marujos fogem escada abaixo.

Cito este exemplo pois nele pode-se ver, na conclusão desta sequência da escadaria, uma série de quadros que não compõem essa fuga escada abaixo. São imagens do navio mirando seus canhões para a Casa de Ópera da cidade de Odessa, utilizada pelas forças armadas como fortaleza. O navio então atira e vemos, primeiro, três estátuas de anjos, em seguida os portões e muros da Casa de Ópera explodindo, e, em um ápice cinematográfico de montagem metafórica, três estátuas de leões, símbolo de força e coragem, a primeira delas dormindo, a segunda acordando, e a terceira acordada e rugindo.

Pode-se inferir desta sequência o efeito que o ataque de canhões dos marinheiros tem em cima das forças armadas que tentam domá-los. O leão acorda, o leão ruge, o leão se enfurece com este ataque. É fascinante ver como, em tal disposição, constrói-se uma conexão com a próxima ‘Parte’ do filme dando força à importância da montagem na história do cinema.

Este exemplo e contextualização da importância da montagem ilustra que não apenas esta é responsável pela leitura que o público faz do filme como um todo, mas para exemplificar que dentro dela temos possibilidades infinitas de composição, como, no caso de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, fazemos na cena do sonho do pai, a ser vista nas imagens a seguir:



**Imagem 6 - Colagem do sonho do pai: *O Ouro, o Ladrão e sua Família*, 2016 -
fotografia por Bruno Corte Real**

A disposição dos quadros nesta cena nos situa que, narrativamente, o pai caiu da cadeira, e também brinca, através da fumaça da queima das partituras, com uma dualidade entre real e imaginário, onde a relação afetiva/sexual entre O Pai e A Mãe é posta como aspecto de fantasia, de sonho, e não como realidade cotidiana daquela família.

No filme, a brincadeira de dispor os *takes* em uma ordem de, primeiro, criar uma tensão por parte d'A Mãe queimando as partituras, segundo por parte d'O Pai ao delirar num sonho sexual com o choque de ver suas partituras queimadas e quebrando a fantasia com o terceiro momento onde O Pai abobalhado está no chão é uma definição de sequência que imprime uma sequência lógica de fatos, assim como o tom de comicidade do filme.

Tal momento nos vem como uma grande piada do mundo da lua em que o personagem d'O Pai vive. Constantemente ausente nos demais momentos do filme, sem se doar muito à família e meio biruta, O Pai se atrapalha, se ilude, se desilude e se estabaca no chão. E, pelo que vivemos em performance ao vivo, ele também arranca boas gargalhadas da plateia.

Bem, toda essa construção do filme-espetáculo, até com seus elementos posteriores à atuação, como a montagem aqui referida, são influenciadores no processo de trabalho do ator, seja na composição de personagem, como também no comportamento perante à câmera. Para falar um pouco mais sobre a versatilidade deste trabalho, retomo o hibridismo de linguagens deste filme-espetáculo no terceiro e último capítulo desta monografia.

Capítulo 3 - O treinamento de ator: flexibilidade e versatilidade para atuar em diferentes linguagens

3.1 – A jornada do trabalho de ator no cinema

Voltemos para 2012, mais especificamente o primeiro semestre deste ano. Fui então aprovado no programa de avaliação seriada da Universidade de Brasília para Artes Cênicas – Bacharelado. Desde então descobri inúmeras formas de atuação, explorei personagens, pisei em palcos e me diverti nas coxias nesta minha trajetória teatral. Até que Leo Sykes apareceu em minha vida e meus pés começaram a tocar num solo novo: o de atuar para cinema.

Os desafios e desesperos que encharcaram meu eu ator durante este processo serão postos aqui, neste sub-capítulo, onde volto a discorrer sobre a perspectiva do ator num processo de criação cinematográfico. Os novos desafios que encaramos e como construí um corpo e um preparo para atuar perante a câmera. Aqui narro a jornada do trabalho de ator no cinema.

Como já discutido anteriormente nesta monografia, a atuação para a câmera carrega um ponto de vista específico de atuação, o qual funciona como grande agente influenciador ao atuar-se nesta linguagem.

Durante nosso período de montagem e criação cênica, Leo Sykes nos introduziu às técnicas básicas que diferem a atuação teatral da atuação cinematográfica. O trabalho veio com o intuito de nos guiar em meio à técnica que enfrentaríamos no processo de gravação das cenas.

Relembremos lá, no primeiro capítulo, quando citei a criação da equipagem cinematográfica, bem, conhecer a técnica por trás da captação da imagem é um recurso que colabora bastante com a consciência cênica do ator ou atriz ali presente. E não apenas as técnicas de captação, é preciso compreender como funciona o produto cinematográfico como um todo para fazer usufruto dos recursos que esta linguagem te dá no trabalho em cena.

Em seu livro “Palavra e Imagem”, Sergei Eiseinstein nos traz uma interessante perspectiva acerca da formação final de um produto cinematográfico que é diretamente afetada pelo seu processo de criação, mais especificamente no caso da já referida montagem das sequência de imagens que compõem o filme.

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN: 1990:26).

Se referindo à criação de cada quadro estático como partes do conjunto de quadros que imprimem o movimento em tela, Eisenstein esclarece que, ao escolher a sequência de cenas e montá-la, o artista criador utiliza de seus fragmentos das cenas separadamente, onde nelas já imprime as visões e sensações que deseja na obra, e as dispõe de forma com que a devida obra seja coesa com o objetivo inicial do filme. Como se cada parte do filme (cena) fosse peça de um quebra-cabeça maior (o filme).

Retomo o ponto da montagem aqui pois, quando trabalhamos com cinema, o momento em que se está no *set*, filmando e registrando as imagens que irão compor a sequência de cenas do filme não é necessariamente correspondente à ordem cronológica do que se exhibirá, mas sim à ordem de filmagem. Dadas as implicações técnicas desta linguagem artística, é preciso fazer o maior aproveitamento de tempo possível, portanto como já dito anteriormente, no nosso trabalho as gravações foram dispostas de maneira a reaproveitarmos montagem de luz, disposição das câmeras no set ou elementos de continuidade de figurino, encenação e maquiagens.

Assim sendo, nós, como atores e atrizes, gravávamos diferentes momentos de nossos personagens no filme, seguindo a lógica total da obra e o trabalho individual de cada cena, isso nos resultava em filmarmos uma sequência de cenas e quadros que não necessariamente se sucediam, mas que compunham um todo maior. Para isso ecoo novamente Sergei Eisenstein, quando este cita o trabalho do ator perante esta atuação “desmontada”.

O ator tem diante de si exatamente a mesma tarefa: expressar, com dois, três, ou quatro aspectos do caráter ou modo de conduta, os elementos básicos que, em justaposição, criam a imagem integral concebida pelo autor, pelo diretor e pelo próprio ator (EISENSTEIN: 1990:27).

Neste trecho o autor nos mostra exatamente isso: o trabalho do ator perante a câmera deve ser fiel a individualidade da cena filmada, e também uma das peças de um grande quebra-cabeça da filme como um todo, o que ele chama de “elementos básicos”. Na experiência de filmagem de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, não foi diferente.

As tensões e intenções de cada personagem precisavam ser afinadas para cada cena filmada, para isso uso de exemplo duas diferentes cenas que foram filmadas no mesmo dia.



Imagem 7, colagem da Cena do Olho:
O Ouro, o Ladrão e sua Família –
2016; fotografia: Bruno Corte Real.

Imagem 8, colagem da Cena Abertura
do Baú: *O Ouro, o Ladrão e sua*
***Família* – 2016; fotografia: Bruno**
Corte Real.



Ambas cenas possuem o mesmo quadro pintado de giz branco ao fundo, foram filmadas no mesmo dia para o reaproveitamento da equipagem de iluminação e posicionamento de câmera. Trago todos estes exemplos de *set*, de logística de filmagem, de

efeitos da montagem perante a atuação para que possamos desenhar a jornada do trabalho de ator no cinema.

Ao trabalhar com os recursos de um *set* de filmagens, descobrimos a demanda técnica que a atuação para a câmera exige do ator. A definição espacial é muito mais rígida e inflexível. Como já disse anteriormente, trabalhamos com linha de foco, em que devemos nos posicionar espacialmente nos limites definidos para a lente da câmera focar.

Dentro disso buscamos em teorias e práticas teatrais embasar nosso trabalho como atores e atrizes em contexto cinematográfico. Ao nos conectarmos, por exemplo, com as obras de Eugênio Barba, estávamos também interligando nosso trabalho com o de Leo, que trabalhou com Eugênio, e traz conceitos bastante próximos dos do autor.

No decorrer dos anos, eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como “dramaturgia do ator”. Com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas. (BARBA, 2010:57)

Ecoando desta fala de Barba, construímos este conceito de dramaturgia do ator em nossos corpos de personagens. No caso de Honestino desenhei uma estrutura de ações orgânicas, sendo elas: escovar os dentes sorrindo; polir os talheres da casa; cheirar álcool etílico; limpar toda e qualquer marca de dedo ou boca nos copos; alinhar os talheres e louças da mesa.

Tais ações não apenas desenhavam a história e a personalidade de meu personagem, mas também interagiam com os demais numa rede dramatúrgica construída colaborativamente, como, por exemplo, o polir do olho arrancado d’O Gêmeo mau que está tentando recuperá-lo, como já exemplificado na Imagem 7 (p. 38), ou a interação entre o prazer em sentir cheiro de álcool com o estado distraído do pai ausente que confunde sua taça com a garrafa de álcool, como segue abaixo.



Imagem 9. Cena dos Talheres: *O Ouro, o Ladrão e sua Família* – 2016; fotografia: Bruno Corte Real.

Nessa construção de ações e no caminho de amarrá-las, construímos a organicidade das cenas. O conceito de organicidade vem para mim também pela ótica de Barba, onde o autor afirma que orgânico é o conjunto de ações que provocam uma participação cinestésica no espectador, fazendo assim com que sejam convincentes²⁰. Sob o olhar atento de Leo, a linha lógica do filme, que define seu começo, seu desenvolver e sua conclusão, se tornou um objeto final composto de um apanhado das individualidades de cada figura resultando em um contexto familiar coeso, que cativa o espectador.

²⁰ BARBA, 2010:58.

3.2 – Os artifícios e recursos do ator numa montagem

Ao falar abrangentemente da experiência de composição de cada ator sinto a necessidade de afunilar um pouco mais neste tema, visto que ele é tão pessoal e ao mesmo tempo tão coletivo que foi presença marcante no processo desta montagem.

Dada a experiência que tivemos de pré-montagem, com a Prof^a Dr^a Rita de Almeida Castro, caminhamos nos dois semestres de diplomação realmente com as proximidades e as diferenças de uma família. A carga horária de doze horas por semana da montagem de um espetáculo de diplomação em artes cênicas nos exige que venhamos a conviver bastante e as afinidades (e também tensões) acabam se intensificando.

Dentro disso tudo temos: o espetáculo. Afinal, este era nosso foco ali. Para isso criamos uma rotina de treinamento coletivo que pudesse preparar nossos corpos para os desafios que teríamos com as cenas. A rotina nos estimulava a manter a musculatura corporal ativa e desperta durante as aulas onde criamos nosso material dramatúrgico e treinamos técnica de atuação para cinema.

Um dos grandes influenciadores desta rotina era Jerzy Grotowski, o qual trago aqui para definir uma das principais motivações estéticas e que desenha a linguagem de nosso filme. Grotowski tem como uma de suas principais falas a afirmação de que pode-se desnudar o teatro por completo, exceto pelo ator e que neste caso de teatro desnudado e mantido vivo pela presença essencial do ator, é o que ele denomina teatro pobre²¹.

Dadas as circunstâncias técnicas e financeiras das quais dispúnhamos para criar um filme, o qual requer bastante apoio técnico, decidimos então fazer do nosso cinema, um ‘cinema pobre’, por assim dizer. Tínhamos como motivação central a correlação ator e câmera, visto que todo aparato ou recurso para além desses não nos era completamente garantido desde o começo da montagem.

Aqui peço para lembrarmos um pouco do que já foi dito nesta monografia: Charlie Chaplin, Méliès, o trabalho de atuação para a câmera, Eugênio Barba. Elementos esses que utilizei durante todo este texto para falar do trabalho como ator.

Buscamos, através de exercícios do próprio Grotowski, combinados com algumas técnicas de ioga e propostas de Leo, combinar: condicionamento físico, controle de

²¹ GROTOWSKI, 2007:87

respiração, preparo vocal, afinação, prontidão e resistência muscular. O ponto de vista de direção de Leo é bastante plástico, físico, ela espera ver, como diretora, formas e desenhos cênicos que comuniquem com a plateia, ainda mais em contexto de filme mudo.

Utilizamos destes princípios para treinarmos diariamente antes de entrarmos no processo de criação e, mais tarde, de ensaio. Cabe citar aqui alguns dos exercícios praticados para melhor ilustração do que era essa rotina de treinamento:

Começávamos com pés e mãos no chão, quadril pra cima posição chamada no ioga de “cachorro olhando para baixo”, e um pano de chão molhado nas mãos, limpando o espaço onde ensaiaríamos, seguíamos para uma adaptação de saudação ao sol, que vem também da ioga, sequência específica essa que praticávamos em aula com Alice Stefânia, na disciplina Interpretação e Montagem, no 1/2015, a fim de acordar e espreguiçar nossos corpos pro trabalho.

Pulávamos uma sequência numérica e rítmica de corda, onde contávamos pulos, entradas e saídas da corda. Começávamos a parte mais analítica deste treinamento com exercícios trazidos do laboratório de teatro NUTRA – Núcleo de Trabalho do Ator²² por nosso colega e amigo Ramon Lima, com um exercício de pisar no chão, trabalhando com diferentes formas e posições deste pisar.

Nisto partíamos para um exercício, outro que conhecemos através de Alice Stefânia, e também já utilizado por Eugênio Barba, que consiste em realizar caminhadas com impulsos vindos do *koshi* termo utilizado para descrever a região central-baixa do abdômen, tida como centro energético do corpo, sem retirar os pés do chão, mantendo os joelhos flexionados e concentrando o peso do corpo e a força de deslocamento neste centro.

Estes são apenas exemplos de uma vasta lista de exercícios que mantínhamos frequentemente ou pelos quais passávamos por apenas algumas aulas. Apesar de sofrerem algumas alterações, mantínhamos o compromisso com essa demanda cinético-vocal do trabalho e pegávamos, de cada um destes exercícios, gestos e movimentos que poderiam se tornar cena.

A exemplo disso retomo a Imagem 3 (p. 23), a cena d’O telhado onde os personagens formam uma torre humana, a qual partiu de um exercício da fase criativa que também já

²² Grupo brasileiro de teatro que pesquisa trabalho de ator com exercícios psicofísicos, o estudo do clown, de instrumentos musicais e técnicas circenses, para mais informações: <https://www.nutateatro.com/>

apareceu no corpo deste texto, as Experimentações, combinada com um exercício utilizado por Cristiane Jatahy no processo de montagem do espetáculo “E Se Elas Fossem Pra Moscou?”²³

Como proponente da atividade em questão, combinei um exercício onde todos os atores e atrizes estavam conectados por fios de barbante nos pulsos e tornozelos e juntos deveriam por a mesa de jantar. Ironicamente tudo se enrolou tanto que acabamos todos no chão, em um emaranhado de barbantes e suor, porém, neste momento Leo correu escada acima e, do mezanino do Teatro Helena Barcelos, teve a ideia de fazer daquilo uma cena com ponto de vista da câmera em pino, alterando as direções chão e teto na visão da plateia.

Ok, não foi necessariamente a ideia do exercício que propôs a mesma base desta cena, meu ponto aqui é: praticamente tudo que produzíamos em sala, cada ação, gesto, ou fala, poderia acabar se tornando parte do espetáculo, e portanto deveríamos sempre estar prontos e prontas para agarrar estes recursos e atuar à partir deles.

Em meio a isso ratifico a necessidade de prontidão e de presença cênica do ator no processo de uma montagem como esta. Quando nada é dramaturgia, tudo torna-se dramaturgia, não partíamos de um texto, nem de um filme e nem de alguma história ‘pronta’, partíamos de um tema (Família) e tínhamos nossos corpos para expressar esse tema, e nos foi imprescindível construir uma composição individual de cada personagem, a fim de termos um quadro total como espetáculo de conclusão de curso.

3.3 - Hibridismo de linguagens como linguagem de atuação

Bem, para encerrarmos este capítulo serei mais pessoal, irei expor alguns incômodos desta atuação híbrida que surgiram neste processo e relatarei a experiência que isso agregou à minha bagagem de ator.

Começo retratando a minha não-experiência com atuação para câmera. Havia participado de uma propaganda aqui, uma figuração ali mas não conhecia as possibilidades de

²³ Exemplo dado na palestra “Diálogos com Criadores”, com Christiane Jatahy no dia 19/08/2015 às 14h, parte da programação do festival internacional de teatro em Brasília “Cena Contemporânea”, edição 2015.

criação cênica como ator neste equipamento, neste ponto de vista. Portanto os primeiros contatos com técnicas de atuação para a câmera foram feitos com bastante resistência.

É preciso muita paciência quando se trata de dispor seu corpo a trabalhar com uma forma nova, ou não recorrente de se atuar. No prefácio²⁴ de autoria de Peter Brook do livro “Em Busca De Um Teatro Pobre” de Jerzy Grotowski, é citada uma série de surpresas com as quais o ator se depara no trabalho que se segue pelo livro, e tal série de surpresas encontra-se também neste meu processo de aprendizagem de uma nova linguagem.

Retomando um ponto citado no subcapítulo 2.3, os limites da imagem cinematográfica, ou seja, as bordas do filme, são as bordas da atuação. Esta foi a minha primeira surpresa.

A constante necessidade de se atentar ao posicionamento do seu público me foi completamente desesperadora. “Espera! Eu estou em cena mas não estou no quadro? Então eu não estou em cena!”. Essa constatação me foi seguida de completo desconforto. Isso não é preocupação do teatro que estou habituado a fazer, meu público está localizado onde, se eu consigo vê-lo, ele consegue me ver. Não, agora eu estava seguindo um plano de enquadramento.

A noção de quadro (moldura) era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e olhar (do fotógrafo) que a foto traduz. Mas as palavras “enquadrar” e “enquadramento” apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo (MARIE, 2003:98).

Complexo. De acordo com o Dicionário UNESP de Português Contemporâneo, a 6ª definição de Enquadrar é “ajustar-se, encaixar-se”²⁵, e curioso como quando se trabalha com uma linguagem como a cinematográfica, onde alguns limites de espaço de atuação são definidos por paredes invisíveis, você se enquadra dentro destas paredes a fim de explorar essa linguagem.

Isso resultou num processo de constante desespero e atenção ao local onde a câmera se encontrava. Tal preocupação é um conflito do ator, não do personagem, ou seja, ao ser tomado por esse novo ponto de atenção, nos primeiros contatos com esta linguagem comecei

²⁴ GROTOWSKI, 1992:10

²⁵ BORBA, 2005:494

a deixar de lado meu ofício de atuar e passei a exercer uma nova função: a de estar dentro do quadro.

Para isso, voltei a beber nas minhas experiências com o teatro. Eu já possuía artifícios para que aquilo que me incomoda, restringe ou desconforta em performance ao vivo num ficasse sob controle, deixando minha atenção focada no meu eu ator, então a quais artifícios (físicos, psicológicos, teóricos, e suas inúmeras variações por entre os atores e atrizes e suas individualidades) devo recorrer para que, mesmo com esta constante preocupação, eu consiga me dedicar a uma atuação focada e consciente?

Isso se tornou tão constante que passou a ser imperceptível, fazendo com que, a linguagem da minha atuação no presente da montagem de “O Ouro, o Ladrão e sua Família”, fosse híbrida, recheada com recursos teatrais, principalmente os mais arquetípicos, com recursos cinematográficos, de cuidado com o espaço e atenção multifocada às técnicas que me rodeavam, construindo, para mim, uma terceira linha de atuação, que se faz mista daquelas que compuseram a sua base inicial.

Dito tudo que até aqui disse, cabe a mim concluir tais reflexões a seguir no texto, portanto pegue um café, vire a página e reflita comigo sobre a experiência de montagem que até aqui problematizei, questionei e agora tomo a liberdade de, sobre ela, inferir.

Considerações finais

Ser ator é ser constante aprendiz, tanto de uma linguagem nova, como a cinematográfica para mim, como de si próprio. Fascino-me pela forma ritualística e quase espiritual que Jerzy Grotowski fala do ofício de ator, e que reverbera por Eugênio Barba chegando até Leo Sykes, chegando até nós, diplomandos do 1/2016.

Por que mesclar linguagens em uma obra artística? Como comunicar uma história usando artifícios não-verbais na atuação? O que é preciso para atuar perante uma câmera e que difere de atuar perante uma plateia? Perguntas essas que perpetuam desde o período de criação e que talvez continuem sem uma resposta exata e definitiva, mas as quais conseguimos usar a nosso favor em prol do trabalho de criação coletiva que culminou neste filme-espetáculo.

Contexto é um ponto fundamental destas considerações finais, afinal, este trabalho está sendo escrito por um ator em formação, que viveu um processo específico de montagem teatral-cinematográfica e que traz, desta montagem, uma carga teórica e prática que se propõe aqui a refletir uma trajetória de estudos e pesquisa. Portanto é preciso que neste contexto esteja claro que não há absolutismos ou imposições reflexivas neste texto, ele não se propõe a isso.

No espectro de uma reflexão embasada, mas que foi também desenhada com uma vivência específica, espero não ditar regras, mas sim criar pontes de diálogo com tudo aquilo que até aqui foi problematizado e sigo então para aquilo que inferi dentro de tantos pensamentos e momentos anteriormente citados.

Após toda a discussão que antecede este momento das considerações finais, retoma-se principalmente os temas centrais dos três capítulos deste trabalho, sendo eles, primeiro o ator e o personagem da linguagem cinematográfica, segundo a composição cênica e visual dessa linguagem, e por fim o trabalho de composição do ator por trás deste produto híbrido, sendo assim, observo como ser ator é um trabalho sobre flexibilidade e versatilidade.

Flexibilidade no sentido de entender que no caso de processos de criação coletiva é crucial não apenas propor ou ouvir, mas sim ambos, dialogando. É dobrar-se e desdobrar-se dentro de uma linguagem que tem regras próprias, dentro das composições dos outros atores e

atrizes que são parte desse conjunto e também da visão total do quadro cênico pela direção do produto artístico.

Versatilidade no quesito de carregar seus inerentes vícios e manias, mas saber quando usá-los, quando readaptá-los, quando desconstruí-los. Saber pular entre diferentes experiências que já viveu procurando material humano, físico, corporal, que possa potencializar a nova experiência vivida. Carregar uma bagagem ativa e viva, que busca crescer e se transformar.

O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: “Como posso fazer isto?” Em vez disto, deve saber o que não fazer, o que o impede (GROTOWSKI, 1992:107).

Falando sobre os exercícios do treinamento de ator realizado em seu teatro-laboratório de 1956 a 1962, Grotowski coloca o lado das resistências e obstáculos na trajetória de um ator criativo, e oferece em seguida uma solução, uma série de exercícios adaptáveis para que cada ator e atriz busque o seu formato de superar os desafios que vai encontrar no seu processo de atuação, e assim evoluir nele.

Contextualizando. Neste processo de mescla de linguagens era preciso cuidar não apenas das dificuldades no caminho do atuar para câmera, mas também não se deixar tropeçar nos buracos que podem vir do caminho teatral. É estar com atenção redobrada, tanto em um processo específico quanto ao ingressar em novos processos, visto que hoje, neste ano em questão, temos novos lugares onde a profissão de atuar vem ocupando, seja quebrando as barreiras entre o que é teatro e o que é cinema nos palcos de “E Se Elas Fossem Para Moscou?” (Cristiane Jatahy – 2014), ou perpassando pelas tecnologias dos filmes mais digitais, como na atuação mapeada do elenco de Avatar (James Cameron – 2009), caminhando junto com a evolução das técnicas de criação cênica.

Retomo meu ponto de abertura deste trabalho dizendo que hoje temos um acesso às produções artísticas, tanto históricas quanto contemporâneas, com muito mais facilidade que em outros momentos da história os artistas e as artistas tinham. Claro, a experiência de se ver uma obra de Tarsila do Amaral, ou ir à Nova Iorque assistir à nova produção da Broadway, são enriquecedoras, mas temos hoje acesso às reproduções de tais obras, e podemos conhecê-las, mesmo que por um caminho talvez não ideal.

Com isso, deduzo então que o hoje é mais do que nunca tempo de (re)criar. Momento onde temos referenciais comparativos e uma paleta de caminhos para se comunicar com arte muito diversificada, podemos olhar para Pina Bausch, ou George Méliès, podemos ouvir a músicas que os artistas de grande repercussão lançaram há poucos momentos, ou música que foi sucesso há 20 anos.

É tempo de poder usufruir de toda uma bagagem visual, teórica e prática que podemos ver que já foi feita, e conhecer se estiver em processo de construção. As barreiras e muros que separam atores de pintores, ou músicos de cineastas, continuam e continuam a cair. As ‘terceiras linguagens’ que surgem no ato de construir um produto artístico híbrido são fascinantes, atuais e necessárias. Pois assim diversificamos ainda mais o significado da palavra arte.

Mas o que é arte?

O mais importante ponto que perpetuou meus pensamentos durante toda a escrita deste texto é justamente a constante e infindável reflexão sobre o fazer artístico. Concluo esta monografia pensando não em descobrir qual a resposta para a pergunta acima, mas sim em explorar cada possível resposta que eu puder encontrar desta pergunta, para encontrar, ao final, o mesmo questionamento.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Papirus, Campinas – SP, 2008. 6ª Ed.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus, Campinas – SP, 2003.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. Editora Hucitec, São Paulo – SP, 1994.
- _____, Eugênio. *Queimar a casa – origens de um diretor*. Perspectiva S. A., São Paulo – SP, 2010.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Jorge Zahar Editor LTDA, Rio de Janeiro – RJ, 2000.
- _____, André. *O que é cinema?* Cosac Naify, São Paulo – SP, 2014.
- BRAGA, Maria H. e COSTA, Vaz da. *Dogville: um estudo do espaço fílmico/cênico pós-moderno*. Revista REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 12 - Número 13. Salvador – BA, 2009.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Azougue Editorial, Rio de Janeiro - RJ, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Jorge Zahar Editor LTDA, Rio de Janeiro – RJ, 1990.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Editora Fenac, São Paulo – SP, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca De Um Teatro Pobre*. Editora Civilização Brasileira S&A, Rio de Janeiro – RJ, 1992.
- JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. USP, São Paulo - SP, 2010.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*, DINALIVRO, Lisboa - Portugal, 2005.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. L&PM, Porto Alegre - RS, 2009.

Referências visuais

Em Busca do Ouro, 1925 – direção de Charlie Chaplin. (assistido através do link de acesso público <https://www.youtube.com/watch?v=TsJ0zEBdGT0> disponível até a data de apresentação deste trabalho).

Tempos Modernos, 1936 – direção de Charlie Chaplin. (assistido através do link de acesso público <https://www.youtube.com/watch?v=CozWvOb3A6E> disponível até a data de apresentação deste trabalho).

E Se Elas Fossem Para Moscou?, 2014 – Cia Vértice, com direção de Christiane Jatahy. Assistido no Festival Cena Contemporânea em 19 de Agosto de 2015.

A Chegada do Trem À Estação Ciotat, 1985 – gravado e exibido por Louis e Auguste Lumière. (assistido através do link de acesso público <https://www.youtube.com/watch?v=VScyygFlqg8> disponível até a data de apresentação deste trabalho).

Danse Serpentine, 1896 – gravado, colorizado e exibido por Louis e Auguste Lumière. (assistido através do link de acesso público <https://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk> disponível até a data de apresentação deste trabalho).

Dogville, 2003 – direção de Lars von Trier; distribuição por Lions Gate Entertainment California Filmes.

Viagem à Lua, 1902 – direção de George Méliès. (assistido através do link de acesso público <https://www.youtube.com/watch?v=9mdFO4Ky5fU> disponível até a data de apresentação deste trabalho).

A Greve, 1925 – direção de Sergei Eisenstein. (assistido através do link de acesso público <https://www.youtube.com/watch?v=uLiNKaUp0AA> disponível até a data de apresentação deste trabalho).

O Encouraçado Potemkin, 1925 – direção de Sergei Eisenstein. (assistido através do link de acesso público https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9RI2E disponível até a data de apresentação deste trabalho).